

ГЕРОЙ, ПОВЕСТВОВАНИЕ И ЖАНРОВАЯ МОДЕЛЬ В РОМАНЕ Ю. Н. ТЫНЯНОВА «ПУШКИН»

(El protagonista, la narración y el modelo de género en la novela
“Pushkin” de Y. N. Tynyanov)

©Елена А. Подшивалова

Удмуртский государственный университет, Ижевск (Россия)

Elena A. Podshivalova

Universidad Estatal de Udmurtia, Izhevsk (Rusia)

ISSN: 1698-322X

Fecha de recepción: 1.05.2012

Fecha de evaluación: 26.07.2012

Cuadernos de Rusística Española n° 8 (2012), 259-273

ABSTRACT

The article considers the novel “Pushkin” as a story of a Poet’s formation through the language structure but not as a personal biography of an artist. Peculiarity of the hero determines the narrative structure and has certain life-giving features. Yu.Tynyanov declares significance of a creative personality both at genre and style levels, a personality who provides art self-sufficiency. The novel “Pushkin” is an essential part of mythological poetry which emerged in Russian literature in 1920-30s and devoted to an Artist formation.

Key words: Yu.Tynyanov, monologic (lyric) novel, narrative structure, mythological poetry.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается роман Ю.Н. Тынянова «Пушкин» не как художественная биография человека, одаренного поэтическим талантом, а как история рождения Поэта из субстанции языка. Специфика героя определяет повествовательную структуру произведения и обладает жанропорождающим потенциалом. Тынянов на жанрово-стилевом уровне утверждает ценность творческой личности, являющейся фактором самообеспечения искусства. Роман «Пушкин» органично вписывается в ряд мифопоэтических текстов о рождении Художника, появившихся в русской литературе в 1920–30-е годы.

Ключевые слова: Ю.Н. Тынянов, монологический (лирический) роман, субъектная организация, мифопоэтика.

Внимание к художественному творчеству Ю. Н. Тынянова стало проявляться в нашей науке одновременно с выходом в свет его произведений и не ослабевает по сей день (См.: Гоффеншефер 1929, Вальбе 1931, Цирлин 1935, Гринберг 1937, Гус 1937, Громов 1940, Гурштейн 1959, Эйхенбаум 1966; Ходасевич 2002). Сложившаяся к настоящему времени достаточно большая и серьезная литература о беллетристике ученого обнаруживает несколько подходов, определивших ее трактовки. Наиболее привлекательным и продуктивным для исследователей оказывается рассмотрение литературных произведений Ю. Н. Тынянова через призму его теоретических идей. Известное утверждение Б. М. Эйхенбаума: «...романы Тынянова научны, это своего рода художественные монографии» (Эйхенбаум 1966: 2) и блестящая интерпретация в соответствии с данной идеей романов «Кюхля» и «Смерть Вазир Мухтара»

обусловили и укоренили эту тенденцию (См: Белинков 1965, Блюмбаум 2001, Гус 1937, Левинтон 1991, Немзер 1991, Новиков 1983). Однако вслед за признанием Ю. Н. Тынянова: «Где кончается документ, там начинаю я», — содержащимся в книге «Как мы пишем» (Тынянов 1930), ряд исследователей считает его произведения особой областью творческого воплощения, не соотносящейся с научной. Согласно М. О. Чудаковой, ученый оставляет литературе «свободное, не претендующее на роль научного суждения обращение с внелитературными рядами» (Чудакова 1986). И, наконец, романы Тынянова рассматриваются в контексте творчества их героев (Левинтон 1988; 1990).

Эти три подхода обнаруживаются и в работах о романе «Пушкин». Так, М. И. Назаренко, рассмотрев последнее произведение Тынянова в соотнесении с его литературоведческими работами, отметил параллели между «тыняновской характеристикой новаторства Пушкина и принципами построения романа» (Назаренко 2004 (2005): 53–61). Подобный подход обнаруживается и в работах других ученых (См.: Немзер 1995; 2002, Лейбов). М. Гаспаров назвал этот роман «беллетристикой, подменяющей науку» (Гаспаров 1990). М. Гус, В. Новиков и М. Назаренко обратили внимание на контекст пушкинского творчества, проявленный в словесной ткани произведения. Последний указал на отсутствие целостного системного обзора пушкинских цитат в тексте романа «Пушкин» и обратил внимание на то, что это позволило бы «точнее определить тыняновскую концепцию пушкинской эволюции» (Назаренко 2005: 294).

Отметив плодотворность обозначенных подходов, обратим внимание на возможность еще одного ракурса рассмотрения романа «Пушкин» — в плане воплощения исторической судьбы романного жанра. Как и Л. П. Гроссман, посвятивший часть своих филологических штудий теории романа, Ю. Н. Тынянов в работах нач. 1920-х гг., особенно в статье «Литературное сегодня», обнаруживал озабоченность перспективами развития крупной прозаической формы. В черновике предисловия к роману «Пушкин», сохранившемся в архиве, он оговаривает жанр своего произведения: «Эта книга — не биография <...> Читатель напрасно стал бы искать в ней точной передачи фактов, точной хронологии, пересказа научной литературы. Это — не дело романиста, а обязанность пушкиноведов <...> Научная биография романом не подменяется и не отменяется <...> Свой роман я задумал не как “романизированную биографию”, а как эпос о рождении, развитии, гибели национального поэта. Я не отделяю в романе жизни героя от его творчества и не отделяю его творчества от истории его страны» (Цит. по: Каверин, Новиков 1988: 174). Как следует из сказанного, в романе «Пушкин» Тынянов научному труду биографа предпочел художественное творчество: отказался от жанра «романизированной биографии» в пользу «эпоса о рождении, развитии, гибели национального поэта».

Обращаясь к приведенному выше высказыванию писателя о романе «Пушкин», М. Назаренко заключил: «...Нам представляется <...> продуктивным принять [его] как выражение подлинных намерений Тынянова» (Назаренко 2005: 298). И, отталкиваясь от этой мысли, ученый сосредоточился на принципах создания в тексте биографии национального поэта. Он обратил внимание на то, что реальный жизненный материал подвергается здесь эстетической переработке: «В романе ведется излюбленная Тыняновым игра с напряжением между предельной и беспспорной

достоверностью описанных событий и очевидной для специалистов деформацией реальной истории. Персонажи или “подстраиваются” под характеристики, которые им впоследствии даст (уже дал) Александр Сергеевич, — или ведут себя вопреки официальной версии событий» (Назаренко 2005: 299). Отбор материала при описании биографии, с точки зрения ученого, «согласуется с представлениями Тынянова о прерывном ходе литературной эволюции» (Назаренко 2005: 291). «Герой <...> мыслится как точка пересечения исторических, культурных и <...> биологических кодов», «...почти полное *отсутствие* (курсив автора. — Е. П.) Пушкина в тексте компенсируют многочисленные генеалогические детали, которые — как читателю известно заранее — окажутся неотъемлемой частью и характера Пушкина, и его творчества» (Назаренко 2005: 293).

На основании наблюдений над принципами изображения героя ученый характеризует жанр произведения: «...“Пушкин” Тынянова <...> не “исторический роман” и не “романтизированная биография”, но *свободный* (курсив автора. — Е. П.) роман. К книге Тынянова вполне применимо определение “литературная литература”, данное Шкловским “Восковой персоне”» (Назаренко 2005: 298). Отметим в этой характеристике важные, на наш взгляд, определения: «свободный» роман, «литературная» литература. Нетрудно заметить, что они соотносятся с тыняновской формулой — «эпос о рождении, развитии, гибели национального поэта». Поскольку в этой формуле имя частного человека (Пушкина) замещено обозначением его существа и назначения (Поэт), можно сделать вывод о том, что Тынянов рассказывает о биографии Поэта, а не просто человека, одаренного поэтическим талантом. Сама природа объекта изображения требует от автора создания такого повествования, которому свойственны «свобода» и «литературность». Таким образом, специфика героя (национальный поэт) в тыняновском романе обладает жанропорождающим потенциалом и задает характер повествовательного строя.

В формуле «эпос о рождении, развитии, гибели национального поэта» понятием «эпос» определяются объем текста и повествовательная перспектива, разворачивающая судьбу героя и «даль свободную романа»; характер повествования при этом оказывается не эпическим. В. Новиков заметил: «Чтобы представить итоговый облик романа, мы должны вообразить как бы “Войну и мир”, изложенную экономным стилем “Капитанской дочки”. Такое смелое сочетание широты и стремительности <...> говорит о новых прозаических возможностях, открытых Тыняновым <...> и значимых для опыта отечественной литературы» (Новиков 1983: 9). Но для уяснения этих возможностей необходимо рассмотреть повествовательный строй произведения, пристальное внимание к которому и определило проблему нашей статьи.

Слово, которым ведется в романе повествование, прямооценочное, что, как правило, свойственно лирике или сказу, а не большой прозаической форме. При этом, в отличие от лирики или сказа, текст организован не одним, а многими субъектами речи, которые вносят в произведение индивидуальный стиль, личностную интонацию и сознание частного человека. Эффект многоголосия создает впечатление о том, что Ю. Тынянов, как и Л. Гроссман в «Записках д’Аршиака», согласно романной теории М. Бахтина, использует «прямое авторское литературно-художественное повествование <...> стилизацию различных форм полулитературного (письменного) бытового повествования (письма, дневники и т. п.) <...> стилистически индивидуализированные

речи героев» (Бахтин 1975: 75) и мыслит роман полифонической структурой, как диалог разнородных языков. Однако, выстроив многосубъектную повествовательную структуру, автор в романе о «рождении <...> национального поэта» не отразил диалогического взаимодействия социально разнородных языков и стилей. Диалог как форма организации речи персонажей в романе используется, но диалога как конструктивного принципа организации романного языка здесь нет. Тынянов создал романную модель, отличную от романной модели Гроссмана.

Главным героем двух первых частей является Слово. Подобно Тынянову, увидевшему в использовании Пушкиным «рамы» романа новую цель — запечатлеть в «Евгении Онегине» «не развитие действия, а развитие *словесного* (курсив автора. — Е. П.) плана» (Тынянов 1977: 64), можно сказать, что сюжет романа «Пушкин» составляет «движение словесных масс». Язык здесь живет как самосотворяющаяся субстанция, а герои и повествователь являются инструментом осуществления этой жизни, способом ее экспликации.

Повествование ведется множеством голосов, которые не оспаривают, а дополняют друг друга, разворачивая романное полотно. Начавшись с фразы повествователя, в которой проявлен бытовой взгляд на героя: «Маиор был скуп» (Тынянов 1983: 12), — текст продолжен фразой, совмещающей точки зрения повествователя и Сергея Львовича: «Немецкая улица, где он жил, была скучна. <...> Дождя давно не было, а грязь все лежала — комьями, обломками, колеями. Шли какие-то немцы-мастеровые, баба несла гуся <...> он стал нанимать дрожки, торгуясь с извозчиком, причем лицо его сделалось необыкновенно черствым» (Тынянов 1983: 12). Уличная грязь, немцы-мастеровые, баба с гусем увидены Сергеем Львовичем, а черствеющее при торговле с извозчиком лицо героя — повествователем. Далее к этим субъектам речи подключается Марья Алексеевна, чей голос совмещен с голосом повествователя: «Марья Алексеевна с утра была в хлопотах. Готовясь встретить гостей и зятю родню, она беспокоилась, как бы в чем не оплошать» (Тынянов 1983: 15), а затем она в качестве субъекта речи выдвигается на первый план и повествователь перепоручает ей право бытового, но объективно-здорового, а потому авторитетного взгляда: «Когда бывали сестры, она часто выходила по хозяйству, а на деле для того, чтобы перевести дух.

— Вздоры, — говорила она негромко и возвращалась <...>

Марья Алексеевна не осуждала женской ветрености. “Молодо — зелено, погулять велено”, — говорила она и победно поджимала губы» (Тынянов 1983: 17).

Так герой выступает в тексте не только как персонаж, но и как равноправный с повествователем носитель слова. Даже в том случае, когда он является объектом описания, например, в портретной характеристике, создаваемой повествователем, в нее включается оценка, принадлежащая другому человеку, или самооценка героя: «Василий Львович, быстрый в движениях, всегда готовый к разговору и веселости — эфемер, — явился на этот раз во всем великолепии: прическа а-ля Дюрок <...> довольно толстое жабо. Впрочем, это свое жабо он скрывал под плащом. Кстати, плащ скрывал и фигуру — Василий Львович очень знал, что он кособрюх и тонконог» (Тынянов 1983: 17). Оценочные характеристики «эфемер», «кособрюх», «тонконог» в тексте повествователя отражают особенности слова персонажей, о которых идет речь.

Такой принцип организации повествования, когда оно принадлежит сразу нескольким субъектам речи, стремящимся не оспорить друг друга, а лишь завладеть пальмой первенства в акте рассказывания, отрефлектирован в произведении: «Братья стали друг другу рассказывать вполголоса одну и ту же историю. <...> Сергей Львович заметно мешал Василию Львовичу, лично бывшему в Марфине и поэтому гораздо лучше знавшему все подробности спектакля. Василий Львович хотел сказать о названии, которое Николай Михайлович дал пьесе, но Сергей Львович его перебил» (Тынянов 1983: 18). Точка зрения и слово другого персонажа всегда оказываются наготове, чтобы внедриться в чужую речь и развернуть ее. Но даже в том случае, когда повествователь иронически высвечивает самооценку героя, между высказываниями не возникает диалогического напряжения, слово никогда не обретает характер отраженного чужого: «Гвардии майор, или, вернее, — капитан поручик, уже год как был в отставке <...> но он все еще называл себя: гвардии майор Пушкин» (Тынянов 1983: 13). Более того, из объекта иронии герой может превращаться в субъекта, высказывающего ироническую оценку, и тем самым оказывается уравненным в правах с повествователем. Так, через Василия Львовича передается в тексте ироническое отношение к Шишкову: «...если бы он восстал только против французских *outchiteli*, кто б с ним стал спорить: пропадай они — Василию Львовичу было все равно, как его Аннета будет воспитывать плод своей любви к барину; но уж Шишков шел войной и против французских модных лавок! Да уж и против языка чувств! И против элегии!» (Тынянов 1983: 118).

Субъектное равноправие объясняется тем, что герои, несмотря на различие их жизненных обстоятельств, характеров и даже социального положения, связаны друг с другом единством национальной культурно-исторической жизни. Это и определяет их глубинное родство и снимает многие противоречия между ними. Герои не составляют коренной загадки друг для друга, что отражается в их взаимных оценках. Воспитанный в русле новых европейских тенденций «геттингенец» Тургенев «по своим свойствам был вполне понятен Василию Львовичу: прожорлив, забывчив и скор» (Тынянов 1983: 117).

Язык и литература — общее достояние героев, сфера их истинного воплощения, способ отвлечения от забот насущного мира, форма удовлетворения потребности в изящном. Они живут в пространстве литературных текстов, изъясняются чужими и своими поэтическими формулами: «“...И ряд зубов жемчужный”, — подумал чьими-то стихами Василий Львович...» (Тынянов 1983: 20). «В стихах своих он стремился к логике <...> главное достоинство свое он полагал в шутливости. Но как только видел прекрасных — таял и вспоминал чьи-то стихи, безыменные мадригалы, отрывки, может быть, даже свои собственные» (Тынянов 1983: 18). Литературное слово в романе имеет особый статус. Оно обладает властью над человеком, диктует ему поведение, определяет строй его чувств: «“Письма русского путешественника” стали законом для образованных речей и сердец» (Тынянов 1983: 21); «— Боже, — сказал он, — представляю себе счастливый климат Хили, Перу <...> и готов здесь, в Москве, задохнуться от жары. И все вздохнули в восторге от того, что слышали, и как бы участвуя в этой для всех важной и приятной печали» (Тынянов 1983: 21). Литературность становится для героев способом восприятия мира. Они проецируют себя на романых героев: «Уж присмотрел домик у Красных ворот,

вокруг домика садик — всё есть для счастья Филомена, и нет одной Бавкиды» (Тынянов 1983: 23). Модели поведения, запечатленные в литературе, нечаянно или намеренно копируются героями в бытовых ситуациях: «— Oh, mon frère, — сказал он, невольно вспомнив Расина, и голос его пресекался. Потом он обнял Сашку и Лельку <...> и, явив, таким образом, Лаокоона с сыновьями, воскликнул, обращаясь к брату: — Не о себе сожалею» (Тынянов 1983: 129).

Особую ценность для героев представляет способность выразиться в слове. Все они — либо создатели литературных текстов, либо рассказчики, либо чтецы. Литераторы (стихотворцы) в романе не только Карамзин, Дмитриев, Батюшков, Василий Львович Пушкин. Государственные деятели и светские люди увлечены художественным творчеством. Сперанский представлен автором стихов и проекта будущего «философического и нравственного» романа «Отец семейства», де Местр — «поэтом придворных сплетен». Поэтическое творчество притягательно и для Сергея Львовича, у которого в кабинете главным предметом был стол, где он скрывал от любопытных глаз томики слишком вольной поэзии древних и новых авторов: «Зная все новые французские романы, он питал интерес и к отечественной словесности <...> Где можно было отдохнуть сердцем? — Среди литераторов. Сергей Львович отдыхал среди них и никогда не пропускал случая посетить Николая Михайловича Карамзина» (Тынянов 1983: 14). Ощущая тягу к художественному слову, Сергей Львович держал на столе чистый лист бумаги, а при случае не упускал возможности блеснуть устным рассказом, где реальные события переплетались с воображаемыми. Так он переделал на свой лад рассказ няньки о встрече его сына с царем. Сестра братьев Пушкиных Анна Львовна также упражнялась в создании текстов. Она «недаром читала “Утренник прекрасного пола”, который был ее настольной книгой <...> довольно регулярно вела <...> записи. В анекдоты она помещала все сведения о женской неверности по Москве, а в отдел острых слов — изречения своих братьев» (Тынянов 1983: 142).

В романе не только профессиональные литераторы, придворные персоны и завсегдатаи модных светских салонов пробуют себя на литературном поприще. Поэтические задатки обнаруживались и в погруженной в домашние заботы Марье Алексеевне, когда она создавала в воображении образ Липецка-рая: «Город был чистый, главные улицы обсажены дубками и липами. Груш и вишен — горы. Девки в безрукавках, расшитых сорочках. А липы как раз в такую пору цвели; от них шел густой пряный дух» (Тынянов 1983: 15), — а, завидев ускользающего из дома зятя, «тихонько говорила старую песенку» (Тынянов 1983: 42), или складывала рассказ о собственной жизни, чтобы усыпить внука. Да и гувернеры, и слуги в доме Пушкиных оказывались не чуждыми поэтической страсти своих хозяев: мусье Русло «Трижды пытался <...> проникнуть в печать и посылал свои стихи в “Альманах де мюз”» (Тынянов 1983: 132); камердинер Никита сочинил стихотворную повесть о Соловье-разбойнике и Еруслане Лазаревиче; нянька Арина, гуляя с младенцем, «пела ребенку, как поют только няньки и дикари, — о всех предметах, попадавшихся навстречу» (Тынянов 1983: 38). Даже Москва в романе наделяется ролью коллективного субъекта высказывания: «Москва всех людей метила по-своему. Дом был комод, и Трубецкие стали Трубецкие-Комод, а старика Трубецкого звали уже просто Комод. Этой кличкой он отличался от другого Трубецкого, которого звали

Тарар по его любимой опере, и третьего, которого звали Василисой Петровной» (Тынянов 1983: 77). «Москва» не просто дает оценку тому или иному человеку, но и жанрово оформляет ее. Кутайсов становится «*притчей* во языцех», а Василий Львович — «*сказкою* всего города» (в обоих случаях курсив наш — Е.П.).

В результате того, что все герои наделены способностью к словесному творчеству, граница между жизнью и литературой размыта. События жизни становятся поводом для создания литературных текстов, литературные тексты определяют течение жизненных событий. Так, «за три дня до отъезда [Василия Львовича] Иван Иванович Дмитриев <...> написал поэму: *Путешествие N.N. в Париж и Лондон*: “Друзья! сестрицы! я в Париже!”» (Тынянов 1983: 52) (курсив автора. — Е. П.), где предсказал будущие приключения поэта, а домовый из сказок няньки Арины «в трубе тоненько <...> поет: спите, мол, батюшка Адександр Сергеевич, спите, мол, скорее, не то всех по ночам извели» (Тынянов 1983: 65). Жизнетворческим потенциалом в романе обладает не только книжное, но и простонародное слово: «Арина слыла у Аннибалов <...> первой гадалкой. — Зима тяжелая будет, — говорила тихо Арина. Дети приумолкали. Сергей Львович тревожился» (Тынянов 1983: 100).

Человек в романе «Пушкин» — одинаково и дворянин, и крепостной — живет в системе культурных знаков. Они, а не опыт практической жизни, являются для героев опорой, сигнализируют о том, как будет складываться судьба: Надежда Осиповна «смерть боялась всяких примет и верила им безусловно» (Тынянов 1983: 100). И если предсказанное не сбывалось, пересматривалась сама система знаков, а не отношение к ним: «Прошел месяц, два, и старинный любовник не явился; но все же он мог явиться, сны никогда не лгали. Подмена сна другим, подтасовки допускались» (Тынянов 1983: 101).

Таким образом, персональное речетворчество героев и сформированная воспитанием или врожденная тяга их к слову — результат того, что все они живут не только в бытовой или социально-исторической реальности, но и в реальности национального языка, коим является и простонародный русский, и изящный французский, и грубая латынь. Эти языки не воспринимаются как национально чуждые, ибо все вместе они являются сокровищницей культурных кодов, которые управляют человеческой жизнью. И юный Александр ощущает именно это всеобщее языковое единство существующих рядом и выговаривающих себя людей, чутко различая лишь регистры речи: «Ему нравилась женская речь, неправильная, с забавными вздохами, лепетом и бормотаньем <...> Гости быстро пересыпали русскую речь, как мелким, круглым горошком, французскими фразами и картавили наперебой. <...> Но настоящую радость доставлял ему мужской разговор, французские фразы при встречах и расставаниях <...> Но стоило кому-нибудь в разговоре изумиться — и он сразу переходил на русскую речь, речь няnek и старух; и болтающие рты разевались шире и простонароднее, а не щелочкой, как тогда, когда говорили по-французски» (Тынянов 1983: 63–64).

Эти регистры ощутимы и в общем повествовательном тоне романа. Повествовательный строй, складывающийся из языка повествователя и героев, часть которых включена в событийную канву произведения, а часть представлена лишь метко высказанным словом, — стилистически многообразен и отражает всю полноту языковых коннотаций. Слово авторитетного в семействе Пушкиных

Карамзина изящно, ориентировано на литературную норму: «Мир разрушался; везде в России — уродства, горшие порою, чем французское злодейство. Полно мечтать о счастье человечества! Сердце его было разбито прекрасной женщиной, другом которой он был» (Тынянов 1983: 21). Слово братьев Пушкиных и кружка их молодых друзей насмешливо, часто лежит за пределами литературной нормы и расширяет ее границы: «Умник Блудов написал признание в любви портного: О ты, которая пришила / Заплату к сердцу моему <...> Все были без ума от этого портного. Тотчас появилось объяснение в любви приказного, дьячка, врача, квартального и прочих сословий. <...> Это было смешно и тонко» (Тынянов 1983: 119). Надежда Осиповна говорит обыденным языком русской дворянки: «Как надоели ей эти мужнины декламации перед камином, его остроты, его шлафрок, его походка» (Тынянов 1983: 138). Шаликов изъясняется расхожими формулами французских романов: «Князь попросил его передать поцелуй души несравненному» (Тынянов 1983: 131). В речи повествователя содержатся все стилистические оттенки, ибо он подключается к слову каждого из героев, либо включает последнее в свое.

Слово героев выполняет разные функции в тексте произведения. Замечания и комментарии, которые делает Марья Алексеевна, наблюдая за поведением и реагируя на речи собравшихся в доме зятя родственников, складываются в параллельный повествованию рассказ: «У Анны Львовны был тонкий голос <...> Марья Алексеевна вышла <...> и сказала за дверь: — Голос писклив <...> пение Надежды Осиповны напоминало хриловатое пенье цыганок <...> — Коли б не нетерпение, так была бы музыкантка, — сказала Марья Алексеевна» (Тынянов 1983: 23). Этот параллельный рассказ отражает частный взгляд на изображаемое и узаконивает обыденный язык как еще одну возможную повествовательную норму. Слово няньки Арины выполняет изобразительную и номинативную функции: «Ай-ай, какие лошадушки — на седельцах кисточки, и кафтаны красные, шаровары бирюзовые» (Тынянов 1983: 39). Ее слово формирует зрительное восприятие ребенка, в будущем — национального поэта, направляет его взгляд, дает имена предметам и явлениям и делает эти имена привычными его слуху. Слово Сергея Львовича обладает преобразующей мир функцией, оно создает воображаемую реальность. Так, рассказывая друзьям о встрече «сына с сувереном», он изображает императора как демоническую фигуру, о чем свидетельствуют и восклицательная интонация в воображаемой речи Павла, и придуманная поза: «Снять картуз! Я вас! — вздернул на дыбы своего коня над самой головой Александра» (Тынянов 1983: 39). Слово Карамзина нацелено на оформление душевного строя человека его круга и поколения по сентиментальному образцу: «...он предложил выпить за свою отчизну — Симбирскую губернию, где родился и провел годы невинности, и за друзей — поэтов-симбирцев» (Тынянов 1983: 23). Слово Василия Львовича выполняет функцию формирования новой литературной нормы, расширяющей границы традиционного поэтического языка и ориентированной на самовыражение в творчестве частного человека, с его интимным языком и строем чувств: «Василий Львович вдруг принялся доказывать, что лучшие произведения не созданы для печати; сам Гомер писал не для печати <...> некое вымышленное поэтическое лицо, от имени коего вел Василий Львович повествование <...> ни дать ни взять походило на его самого» (Тынянов 1983: 181–182).

Поскольку герои романа проявляются прежде всего в творческой ипостаси, объектом изображения становится и самый процесс создания текстов. Независимо от жанра, в котором выражает себя герой, сочинительство описывается как наиважнейшее событие самовоплощения. Александр наблюдает за охваченным творческим порывом дядей, который, сочиняя новую поэму, «вдруг изменился до неузнаваемости <...> Он не спал по ночам. Перо скрипело, чернила брызгали, живот ходил: дядя хохотал» (Тынянов 1983: 180). Сергей Львович не менее полнокровно, чем его брат-поэт трудится над письмом к Дмитриеву, наполненным обыденными заботами, и также целостно погружен в процесс создания текста: «Первые две страницы, в которых он выразил негодование на людей бесчестных, холодных сердцем и жестоких, а также надежду на дружеское попечение, были сильны, сдержанны и превосходны. Далее предстояло изложить обстоятельства дела. Он написал о деньгах, которые старый и впавший в пороки генерал-майор нелепо требует с людей, ни в чем не повинных и никем, кроме бога, не одолженных <...> Здесь Сергей Львович привел слова Марьи Алексеевны» (Тынянов 1983: 128–129).

Не только рождающийся под пером текст, но и произносимое слово становится объектом внимания героев. Требования к словам, служащим изъяснению человека, не ограничиваются утилитарной коммуникативной функцией, а дополняются еще и культурно-семантической. Герои воспринимают слово как источник смыслов, которые переводят их поведение, способ мыслить и чувствовать из бытового ряда в культурный. Поэтому в слове акцентируется смысл, оформляющий человеческую жизнь по тому или иному социальному или культурному образцу. Для героев толкование слова становится способом освоения книжной культуры: «Самое слово “надолго” было полно печали и значения» (Тынянов 1983: 131); «Это была та прозрачная косынка и те бледные перси, о которых вместе с луною он читал в чьих-то стихах» (Тынянов 1983: 88); «Старинное слово “недоросль”, осмеянное еще Фонвизиним <...> несколько испугало Сергея Львовича» (Тынянов 1983: 141). Герои вынуждены толковать слова еще и для того, чтобы ухватить семантические сдвиги, привносимые в них новым историческим временем. Так, по мнению Сергея Львовича, эпоха Александра I началась с изменения семантики слова «уезжает», обретшего политические коннотации: «“Уезжает” означало — впадает в немилость» (Тынянов 1983: 29). Герои играют семантическими оттенками слов, становятся чуткими к их переносному значению, что графически подчеркивается в повествовательной речи: «Время стояло “хладное”, и “дул бореи” или “норд” для хороших фамилий, как говорили для того, чтобы не упоминать имени императора Павла» (Тынянов 1983: 13). Язык, как и поведение, приобретает условность, в нем отражается многоплановость жизненных проявлений человека. Герои начинают овладевать языком как творчеством. Об этом свидетельствуют салонные литературные игры — «*petits jeux*» — во время которых писали стихи на заданные рифмы, а также словесная игра. Карамзин, характеризуя Василия Львовича, употребляет слово «галера» одновременно в прямом и переносном значениях: «— Вы старый бригадир, разбойник с галеры <...> Василий Львович даже похорошел от удовольствия. “Галера” — было веселое и слишком веселое общество в Петербурге» (Тынянов 1983: 24). Игровое или куртуазное поведение описывается особым языком — с использованием французских лексем, иногда в русской огласовке, а также

интонационно и графически выделенных словесных жестов: «Сердцем-то зол был и с лица нехорош, а вот куртуазы у него было поболее, чем у вас, Петинька. Он *улыбаться* умел» (Тынянов 1983: 29) (курсив автора — *Е. П.*). Метафорическая функция слова может использоваться для каталогизации того или иного явления, в системе языка культуры: «Они слыли в Москве “тургеневскими птенцами” и “Дмитриевским выводком”» (Тынянов 1983: 114–115). Об усилении в обществе авторитета литературного слова свидетельствует то, что к книжному обороту прибегают как к эффектной, хотя еще и не до конца освоенной фигуре речи, о чем свидетельствует неправильное произношение незнакомого слова: «Капитолина Михайловна <...> готова <...> питаться аредами... — Акридами, — поправил Сергей Львович» (Тынянов 1983: 49). Герои чувствуют моду на те или иные слова: «Они к тому же были вежливы, “милы” — как стали о них говорить (Тынянов 1983: 114), примеряются к нововведенным: «Кстати, как говорить: лица или лицей?» (Тынянов 1983: 179). Французский язык мыслится ими признаком европейскости — ему отдается предпочтение перед русским даже в быту: «Сергей Львович иногда с восхищением замечал, что за целую неделю не произнес ни одного русского слова, кроме разве приказов, отдаваемых казачку: “сними нагар” и “подавай обед”» (Тынянов 1983: 59). Закавычивание свидетельствует об отчуждении героем русской речи от самого себя.

В отличие от героев, повествователь фиксирует внимание и на социальном разноречии, существующем в русском языке. Так, имя Надежды Осиповны он представляет в двух стилистических регистрах, абсолютно удаленных друг от друга, — в изящной книжной и простонародной огласовке: «Петербургские гвардейцы звали ее “прекрасная креолка” и “прекрасная африканка”, а ее люди, которым она досаждала своими капризами, звали ее за глаза арапкой» (Тынянов 1983: 14). Французский язык повествователь тоже воспринимает иерархически, стилистически дифференцируя его: «Николенька говорил как аббат, а Сашка как уличный забияка» (Тынянов 1983: 105). Василий Львович, разговаривая на французском с Александром, чувствует себя «как на бульваре Капуцинок», но он не считает выговор племянника стилистически сниженным. Повествователь и язык *Москвы* — собирательного субъекта речи — воспринимает как неоднородный. В характере словоупотребления молодежи — «вздыхателей, лепетунов, ветрогонов» — он ощущает манерность: «Говорили: *женщина, нослег*» (Тынянов 1983: 107), — а в словах стариков слышит ехидство: «Царь ездил в Тильзит <...> (“на поклон”, как говорили в Москве, а старики даже ехидничали: “к барину”» (Тынянов 1983: 96).

В романное повествование включены тексты личных документов разных людей — отрывки из письма Сергея Львовича и из писем, найденных Надеждой Осиповной в бумагах покойного отца, «Тетрадь Александра Петровича Куницына». В них проявляется индивидуальный стиль каждого автора. Сергей Львович создает текст, соблюдая жанровые правила просительного послания; в письмах Устиньи Ермолаевны обнаруживается полулитературный язык провинциальной дворянки, записи в тетради Куницына хранят напряженную душевную и интеллектуальную жизнь «геттингенца», стремящегося послужить отечеству. Однако эти тексты существуют автономно друг от друга, и слово, которым каждый из них оформлен, живет в неведении о возможности существования другого (чужого) слова. Только в

дневнике Куницына можно обнаружить встречающиеся на едином пространстве текста различные сознания. Но Куницын живет в сфере идей, и диалогический принцип организации слова естествен для его интеллектуального, а не «художественного», как у других героев, воплощения. Для повествователя же разные стили и даже различные национальные языки не враждебны друг другу. Каждый из них занимает свою нишу в едином языковом пространстве романа.

Одной из сюжетных линий произведения является спор о литературном языке. Несмотря на то, что дядя, «к удивлению Александра, оказался сквернословом», он бурно высказывает племяннику возмущение тем, что Шишков «кабацкое слово тащит в поэзию» (Тынянов 1983: 171). Дмитриев, разделяя литературные взгляды своего друга, все же считает, что «Басни — род неблагодарный <...> а язык наш неподатлив» (Тынянов 1983: 176). Язык своих противников Василий Львович иронически называет «варяго-русским», подразумевая под этим отсутствие у них развитого эстетического вкуса и чутья к слову. Сам он тонко ощущает поэтичность, существующую и в изящном, и в грубом слове, и не терпит несовершенства в стихотворном мастерстве: «Однажды, вернувшись домой из театра, Василий Львович нашел в кармане бумажку, на которой было <...> написано известное стихотворение Грекура о служанке, в неизвестном переводе <...> Перевод был решительно дурной, бессмысленный, с ошибкой против меры <...> Василий Львович тут же исправил безграмотный последний стих <...> и только потом изорвал бумажку в мелкие клочки» (Тынянов 1983: 51). Литературная война, как видим, представлена в романе не как прямое диалогическое столкновение поэтов, принадлежащих к разным литературным лагерям, а описана монологическим словом Василия Львовича или повествователя. Чужая точка зрения в этом слове проявляется не в виде сформулированной эстетической позиции, требующей ответной реакции. Она воплощена в художественном творчестве, существует сама по себе в виде законченного произведения, а потому лично не противопоставлена позиции Василия Львовича. Литературный спор, таким образом, не диалогизирует повествовательную структуру романа, этот спор описан персонажем или повествователем, а не разыгран по драматургическому образцу как столкновение реплик разных персонажей.

Диалогические возможности таятся не в способе организации романного языка, а в самом языке. Они обнаруживаются в его естественной самооценной жизни, но не в речевой реакции героев на слово другого человека. Повествователь, разворачивая романский текст, показывает, как те или иные слова «отражаются» друг в друге, существуют в поле смыслового притяжения друг друга. Фраза: «Пушкины были *пустодомы*» (курсив автора. — *Е. П.*)» (Тынянов 1983: 32), — вызывает в памяти читателя другую: «Дом был наемный, случайный, и житье сразу же пошло временное» (Тынянов 1983: 15), — где определения «наемный», «случайный» выглядят как синонимы слова «пустодомы». В двух фразах: «Немецкая улица, где он жил, была скучна <...> слепой образок на воротах и — грязь» (Тынянов 1983: 12), «Город был чистый, главные улицы обсажены дубками и липами <...> Приезжали летом самые лучшие люди <...> купаться в липецких грязях» (Тынянов 1983: 15), — слова «грязь» и «грязи» выступают как антонимы. Это позволяет, с одной стороны, противопоставить «пустодомную» Москву и Липецк-рай, какими они представляются Сергею Львовичу и Марье Алексеевне. А с другой стороны,

фонетическое тождество семантически сближает эти слова, формируя ироническое отношение к противопоставлению двух городов и судеб обоих героев, тем более что и о Марье Алексеевне дальше говорится: «Она привыкла пустодомничать» (Тынянов 1983: 16). Слово, таким образом, наполняется смыслом не через сознание субъекта речи, а благодаря внутренним ресурсам языка как явления полисемичного и ассоциативного. Слово может выступать не в прямом словарном значении, а семантически замещать другое слово. Так, неуважение к повару Николашке проявляется в его наименовании: «Девки его <...> звали за глаза Николаем Петровичем» (Тынянов 1983: 82). Перемена имени *Аннушка* — на *Анну Николаевну* сигнализировала об изменении статуса этой героини при Василии Львовиче. Язык расширительно толкуется в романе и представлен не только речевыми формами, но и жестом, замещающим слово: «Марья Алексеевна <...> щурила глаза, как делали в Петербурге тридцать лет назад, когда хотели высказать расположение» (Тынянов 1983: 17).

Способ повествования в романе свидетельствует о том, что язык уже находится в состоянии готовности произвести на свет национального поэта. Процесс рождения поэта начинается с бессознательного блуждания вслепую в темном нерасчленном пространстве языка, где свое неотделимо от чужого («Какие-то звуки, чьи-то ложные, сомнительные стихи мучили его...»), а продолжается — как настройка слуха, как пробуждение чутья к речевому ритму («...рифмы приходили на ум ранее, чем самые строки <...> вечерами, засыпая, он со сладострастием вспоминал полузабытые рифмы. Это были стихи не совсем его и не совсем чужие» [Тынянов 1983: 131–132]). Ребенок, в котором просыпается поэт, откликается не только на музыку слова, но и на звучание самого окружающего мира: «Он жадно слушал всю эту незнакомую музыку — песню колес и ямщика» (Тынянов 1983: 85).

В первых частях романа «Пушкин» изображен язык, подготовивший рождение Поэта, но еще нет самого Поэта. Вот почему там нет и его поэтического имени. Идентификация ребенка совершается в речевой зоне разных субъектов сознания. Сначала его имя включено дедом Ганнибалом в ряд имен великих полководцев, но это ассоциативное родство сына с героическими персонажами всемирной истории сразу же оспорено Сергеем Львовичем, который утверждает, что его сыну «имя дано более по фамильной памяти» (Тынянов 1983: 27). Однако в дальнейшем оказывается, что фамильное имя — фикция, ибо царем «их приказано было именовать: “бывшие Пушкины”» (Тынянов 1983: 51). Потеряв родовое имя, ребенок приобретает кличку: «Мальчишки дразнили его: “Арапчонок!”» (Тынянов 1983: 65). Затем он узнает, что Пушкины определяются не по фамилии, а по дополнительному признаку, которым может служить вторая фамилия, присоединенная к главной, или род занятий. Именно так идентифицирует мальчика Трубецкой-Комод: «Мусин? Бобрищев? Брюс? Дочь ответила глухому с некоторой досадой: — Нет <...> *просто* Пушкин <...> *Бывшего* Пушкина сын? <...> Ах, это стихотворца» (Тынянов 1983: 77) (курсив автора. — *Е. П.*). Так у ребенка возникает интерес к истории своего рода: «Вечером Александр спросил у отца, кто такие бывшие Пушкины», — и он получает от отца первый урок гордости родовым именем: «Сергей Львович обомлел <...> Никаких бывших Пушкиных нет, не было и не будет, и он запрещает говорить о каких бы то ни было бывших Пушкиных» (Тынянов 1983: 78). Далее

он сталкивается с тем, что имя Пушкиных унижено отношением к ним слуг и тщеславной Москвы. Повар Николашка заявляет мальчику: «Вы, Пушкины <...> род Ваш прогарчивый. Прогоришь! Ужо тебе!» (Тынянов 1983: 82). А московские остроусловы объединили Василия Львовича с кузеном и называли их «оба Пушкина» (Тынянов 1983: 98). Собственное имя Василию Львовичу возвращает поэтическая слава. Его ставят в авторитетный литературный ряд: «Очень часто говорили: Батюшков и Пушкин, а иногда даже: Карамзин, Дмитриев, Батюшков и Пушкин» (Тынянов 1983: 96). И, наконец, «один француз на балу у старухи Архаровой» прочитав сочиненный «обоим Пушкиным» мадригал, предрек будущую поэтическую славу их роду, в котором нынешнее поколение снисходительно воспринималось «эфемерами»: «Имя Пушкиных благоприятствует остроумию — esprit — и любви к словесности в вашей стране» (Тынянов 1983: 99). Так поэтическое имя, как и поэтическая слава предсказаны ребенку и существуют на страницах романа **в реальности слова**.

Подытожим. Многосубъектное, но внутренне не диалогизированное повествование в романе «Пушкин» обеспечивается единством объекта изображения — «будущего национального поэта», который представлен как производное от состояния национального языка. А национальный язык — больше и ценнее языка любого субъекта речи в романе. Он сам наделен демиургической, субъектной функцией. Субъектная функция языка и обеспечивает единство эмоциональной тональности в тексте. Повествовательная структура большого прозаического полотна выстроена, таким образом, по лирическому принципу. В «движении словесных масс» проявляются, выражаясь языком Ю. Тынянова, «интонационные личности», а не определяющиеся по отношению к чужому слову субъекты речи. Если Л. Гроссман в романе «Записки д'Аршиака» выбирает жанр личного документа, потому что ему важно утвердить ценность голоса приватного человека в диалоге с другими языками эпохи, то Ю. Тынянов в романе о национальном поэте показывает, как изнутри языка рождается художник, укорененный в «движении словесных масс» и обещающий обеспечить личностное изменение бытия в своем будущем творчестве. У Гроссмана — на жанровом, у Тынянова — на жанрово-стилевом уровнях утверждается понимание ценности творческой личности, являющейся фактором самообеспечения искусства.

Данный способ изображения «биографии поэта» сближает роман «Пушкин» с той линией постсимволистской художественной романной практики, где «рождение Художника» сакрализовано лежащим в основании этого космогонического акта мифом о вечно рождающемся и умирающем божестве. Роман «Пушкин» органично вписывается в ряд текстов о рождении художника, появившихся в 1920–30-е годы. Стоит хотя бы назвать романы К. Бальмонта «Под Новым Серпом», К. Вагинова «Козлиная песнь», произведения М. Булгакова («Записки на манжетах», «Театральный роман», «Мастер и Маргарита»). На этом фоне закономерно должна была появиться биография Пушкина как биография Поэта поэтов.

БИБЛИОГРАФИЯ

- БАХТИН, М. М. (1975): *Вопросы литературы и эстетики*. Москва.
- БЕЛИНКОВ, А. В. (1965): *Юрий Тынянов*. Москва.
- БЛЮМБАУМ, А. (2001): “Конструкция мнимости: К поэтике «Восковой персоны» Ю. Тынянова” // *Новое литературное обозрение*. № 47. С. 115–120.
- ВАЛЬБЕ, Б. (1931): *Юрий Тынянов и его исторические романы*. Ленинград. 1931. № 10.
- ГАСПАРОВ, М. (1990): “Научность и художественность в творчестве Тынянова” // *Тыняновский сборник / Четвертые Тыняновские чтения*. Рига, 1990. С. 18.
- ГОФФЕНШЕФЕР, В. (1929): Юрий Тынянов и проблема биографического романа // *Молодая гвардия*. 1929. № 5. С. 108–111.
- ГРИНБЕРГ, И. (1937): *Начало романа* // *Звезда*. 1937. № 1. С. 209–216.
- ГРОМОВ, П. П. (1940): *Человек и история* // *Литературное обозрение*. 1940. № 5–6.
- ГУРШТЕЙН, А. (1959): “Роман Тынянова о Пушкине”. В кн.: *Гуриштейн А. Избр. статьи*. Москва: Советский писатель. С. 198–201.
- ГУС, М. (1937): Пушкин — ребенок и отрок. О романе Ю. Тынянова // *Красная новь*. 1937. № 5. С. 185–199.
- КАВЕРИН, В., НОВИКОВ ВЛ. (1988): *Новое зрение*. Москва.
- ЛЕВИНТОН, Г. (1988): Источники и подтексты романа «Смерть Вазир-Мухтара» // *Тыняновский сборник / Третьи Тыняновские чтения*. Рига. 1988. С. 6–14.
- ЛЕВИНТОН, Г. (1991): *Еще раз о комментировании романов Тынянова* // *Русская литература*. 1991. № 2. С. 126–130.
- ЛЕВИНТОН, Г. (1990): “Грибоедовские подтексты в романе «Смерть Вазир-Мухтара»” // *Тыняновский сборник / Четвертые Тыняновские чтения*. Рига, 1990.
- ЛЕЙБОВ, Р. “Баллада или пэан? Об одном эпизоде романа Тынянова «Пушкин»” // *Toronto Slavic Quarterly / University of Toronto. Academic Journal in Slavic Studis*. Режим доступа: <http://www.utoronto.ca/tsq/15/leibov15.shtml>.
- НАЗАРЕНКО, М. И. (2005): “Роман «Пушкин» в контексте литературоведческих работ Ю. Н. Тынянова.” // *Русская литература: Исследования: Сб. науч. трудов*. Киев: Логос, 2004 (2005). Вып. 4. С. 53–61.
- НАЗАРЕНКО, М. И. (2005): “Литература и биография в романе Ю. Н. Тынянова «Пушкин»”. В кн.: *А.С.Пушкин и мировой литературный процесс*. Одесса, 2005. С. 294.
- НЕМЗЕР, А. (1991): *Литература против истории: Заметки о «Смерти Вазир-Мухтара»* // *Дружба народов*. 1991. № 6. С. 241–252.
- НЕМЗЕР, А. (1995): “С.Карамзин — Пушкин: Заметки о романе Ю. Н. Тынянова” // *Лотмановский сборник – 1*. Москва. 1995.
- НЕМЗЕР, А. (2002): “Из наблюдений над романом Тынянова «Пушкин». Явление героя” // *Тыняновский сборник / Девятые Тыняновские чтения*. Москва. 2002. Вып. 11.
- НОВИКОВ, ВЛ. (1983): “Путь к Пушкину”. В кн.: *Тынянов Ю. Н. Пушкин*. Кн. 1. Москва.
- ТЫНЯНОВ, Ю. (1930): *Как мы пишем*. Изд-во писателей в Ленинграде.
- ТЫНЯНОВ, Ю. Н. (1977): *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва.
- ТЫНЯНОВ, Ю. Н. (1983): *Пушкин*. Москва.

- ХОДАСЕВИЧ, В. Ф. (2002): ««Пушкин» Тынянова» // *Ходасевич В.Ф. Книги и люди: Этюды о русской литературе*. Москва. 2002. С. 379–383.
- ЦИРЛИН, Л. (1935): Тынянов-беллетрист. Ленинград.
- ЧУДАКОВА, М. (1986): «Социальная практика, филологическая рефлексия и литература в научной биографии Эйхенбаума и Тынянова» // *Тыняновский сборник / Вторые Тыняновские чтения*. Рига, 1986. С. 123.
- ЭЙХЕНБАУМ, Б. (1966): *Творчество Ю. Тынянова*. Москва.